ROGER BERNAT

www.rogerbernat.org

LE SACRE DU PRINTEMPS (2010)

LE SACRE DU PRINTEMPS d'**Igor Stravinsky**.
Mise en scène de **Roger Bernat** à partir d'une chorégraphie de **Pina Bausch**

Festival Transversales (Mexique)/ **Teatre Lliure** (Barcelone)/ **Instal·laccions** (Cambrils)

EN TOURNÉE-'11: **Teatro Milagro** (México) > **Teatre Lliure** (Barcelona) > **Festival Transversales** (Pachuca, México DF, León) > **Centre Pompidou** (Metz) > **Feria de Huesca** > **Festival Via** (Mons/Maubeuge)> **Digifest** (Salford)> Festival Gayarre (Pamplona)> **Aux Arts Citoyens** (Villeneuve sur Lot)> **Waves Fest**. (Vordingborg) > **I-Rencontres/Héxagone théâtre** (Meylan/Grenoble) **Bois de l'Aune** (Aix en Provence)

INFO

PREND TES CASQUES

IL Y A TROIS CHAÎNES

1|2|3

ON DANSE

OEUVRE

On remet au public des écouteurs sans fil recevant 3 chaînes. On l'invite à entrer dans la salle. On entend *Le Sacre du Printemps* d'**Igor Stravinsky**, l'un des ballets les plus importants du siècle dernier, dont **Pina Bausch** fit en 1975 une adaptation historique. On entend plusieurs voix. Sur chaque chaîne, il y a quelque chose de différent. Des voix en parallèle qui divergent les unes des autres et s'entrecroisent. Les spectateurs sont les acteurs principaux du spectacle qui est un jeu et une chorégraphie à la fois.

NOTE: Il est conseillé de ne pas dévoiler au publique, dans le matériel de communication de la pièce, le caractère intéractif de l'oeuvre.

SALLE/ THÉÂTRE

Le spectacle se déroule dans une salle close. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait des fauteuils. Le public assiste debout à la représentation. Vu que le public est l'unique acteur du spectacle, les dimensions de la salle détermineront le nombre de spectateurs qui pourront assister à la représentation. Pour une salle de 220 m2, on estime une jauge de 70 personnes. La salle ne dois pas forcément être un théâtre. **Le spectacle a besoin de minimum 30 spectateurs pour commencer. Les écouteurs sont distribués qu'aux plus agés de 14 ans.**

LANGUES

La pièce est dans la langue locale. Jusqu'à présent elle existe déjà en français, en espagnol, en anglais et en danois.

MONTAGE

La compagnie a besoin de 6 heures de montage. Le démontage se fait en 60 minutes. L'équipe en tournnée est de 3 personnes.

ÉQUIPE

Musique: **Igor Stravinsky** Création scénique: **Roger Bernat** à partir de la chorégraphie de **Pina Bausch** Avec la collaboration de: **Txalo Toloza, María Villalonga, Ray Garduño, José-Manuel López Velarde, Tomás Alzogaray, Brenda Vargas, Diana Cardona, Annel Estrada** et **Viani Salinas** Direction technique: **Txalo Toloza** Conception du son: **Rodrigo Espinosa** Édition: **Juan Cristóbal Saavedra Vial** Conception de l'image: **Marie-Klara González** Coordination: **Helena Febrés** Production exécutive Mexique: **Alicia Laguna** Assistantes de production Mexique : **Antígona González**, **Mariana Toledo** Conducteur: **Don Moisés**
Coproduction : **Teatre Lliure** et **Elèctrica Produccions** (Barcelone), **Festival Instal·laccions/Ajuntament Cambrils** (Cambrils) et **Festival Transversales** (Mexique) avec le soutien du **Fond de l'Union Européenne** au Mexique.

PRIX

1 représentation: 2960 €
Représentations suivantes: 1050€

NOTE: jusqu'à 3 représentations peuvent se faire le même jour

Inclus dans le prix:

Edition audio de la nouvelle langue.
140 écouteurs
Antennes de transmission
Copyright (CC licence)

Pas inclus dans le prix:

Transport des écouteurs et matériel technique (3 caisses 60 kgs approx.)
Voyages (3 personnes)
Logement (3 personnes- single rooms)
Défraiement (3 personnes)
Traduction du texte du spectacle, si nécessaire.

I REMEMBER ONLY

I remember only the grandious moment
when they suddenly started to sing
as if pre-arranged
A. Schönberg. A survivor fron Warsaw

Séduit par une équation létale entre action et passion, entre solitude et partage, entre Éternité et Instantanéité, le XXe siècle a poursuivi dans la performativité du rite ce même rapprochement de la totalité que l'ironie de l'Histoire se chargeait de détourner infailliblement dans mille rééditions du totalitarisme. Et il l'a poursuivi comme on poursuit un rêve, avec l'obstination avec laquelle le désir remplace la perplexité dans le songe, en le laissant poursuivre son paradoxe, parce que le désirer est la meilleure manière de ne pas le constater. Rêvant, dans le fond, du paradoxe des massacres de l'Histoire, répétition de ce qui ne peut se reproduire, dans la forme cathartique de ce qui par antonomase reproduit Dieu sait quel évènement originaire et extraordinaire. C'est l'avantage narcotique du rituel, dépositaire dès ses origines d'une infinie viabilité des origines dans la même mesure que le mythe l'est de sa narrabilité. Cela doit être pour cela, pour démasquer l'onirisme astucieux de toute excitation rituelle, que le Sacre de Roger Bernat commence, en tergiversant sur sa propre source, avec l'hallucination d'une identité étrange entre la femme gisant du Frühlingsopfer bauschien et Aurore, la Belle au bois dormant du grand ballet de Petipa, dans un curieux chiasme où celui qui veille face au possible sacrifice de sa jeunesse coïncide avec celui qui dort ; là où, en outre, le protocole vigilant de toute civilisation du ballet et la frénésie rêvée du premier modernisme convergent dans une seule manière de gésir.
Quand dans l'exergue de deux formidables massacres mondiaux, Stravinsky et Nijinski signalèrent dans la violence rituelle un point de transfusion sanguinaire entre danse et modernité, la participation était impérative mais demeurait encore métaphorique : l'offre arrogante proposée au public parisien d'une catharsis vicaire que ce public rendit moins métaphorique et s'appropria, transformant la salle du Théâtre des Champs Élysées en une scène d'agitation assez généralisée et suffisamment bruyante pour éteindre les fracas de la partition stravinskienne. De cette manière, le premier et catastrophique Sacre illustrait la grande malice perceptive sous-jacente du concept même de chorégraphie : le fait qu'une danse conçue paraisse toujours, devant un public réel ou occasionnellement candide, la conspiration d'une petite collectivité fascinée par les gestes prédéfinis d'un culte obscure et potentiellement subversif ; et en énonçant cette nouvelle religiosité pré-formative, il laissait voir son paradoxe : que pour que la paroisse laïque des consommateurs de modernité en tire profit, la communion mystique devait parasiter les formes du discours critique et dialectique et s'approprier inévitablement ce dogme de participation (réellement mystique ou seulement mnésique, on ne l'a jamais su) qui aujourd'hui encore caractérise cette chose appelée culture. Et également que l'hypnose mystique était destinée à se décliner en des formes hyper-vigilantes de la critique démocratique inconditionnelle, dans ce qui ressemblait un jour à une religion proliférant avec un métadiscours de peu de valeur, avec ses mythes et ses rites, avec ses enthousiasmes et ses obnubilations ; avec ses cérémonies et ses canonisations. Et en la poursuivant constamment, dans l'expression progressive de ses seuils de participation, se trouvait la « lettre » de la promesse rituelle : un spectateur de moins en moins expectant et spectateur, de plus en plus littéralement « acteur ». Disposé à sacrifier à son culte (qui à ce point est le culte d'un je aporétique et collectif) l'objet même de ce culte ; pour sacrifier dans le fond l'œuvre comme évènement extrinsèque à soi-même, à soi-même comme spectateur extrinsèque à l'œuvre et à ses soi. Nous conspirons, nous inspirons, nous expirons – démocratiquement. La Post-modernité est le lieu de cette exacte littéralité et d'une éclipse littérale et paradoxale du spectacle en faveur d'un rituel dont le seul objet, dont le seul mythe est la pure circonstancialité, la pure co-incidentalité des spectateurs dans le lieu et le temps de la consommation culturelle. Au sommet de cet enchantement général il semble opportun, si ce n'est urgent, de sculpter de nouveau une certaine turbulence ; de l'écrire, peut-être. Ou de dénoncer de nouveau le fond dangereux de toute confusion entre action et passion qui est, en fin de compte, la ressemblance inouïe entre agitation et réaction, le point de fugue dans lequel, télescopiquement, sacrifice et homicide se superposent. Ce n'est pas par hasard que la référence choisie par Bernat soit le Sacre réalisé par Pina Bausch en 1975 : la seule version dansée du texte musical stravinskien qui n'ait pas tenté de transfigurer la portée violente du livret de 1913 en le « reconstruisant » mais qui respectait au contraire point par point la trame mortelle de l'original, en reconstruisant en tout cas le prestige de tous les rituels, et de celui-ci

en particulier qui se révélait, en suivant l'exégèse de R. Girard, comme un exemple inacceptable d'unanimité violente et, en fin de compte, un assassinat.
Démythifiée, dé-mystifiée, le Sacre de Pina Bausch suggérait une irruption impitoyable de la réalité, de la mortalité, de la faillibilité dans les protocoles de la chorégraphie, prélude de tout le Tanztheater des années 1980 comme un démasquage du rituel chorégraphique. Selon de nombreux aspects, c'est précisément dans le signe de cette inefficacité du corps par rapport aux mandats d'un rite appelé danse où se termine le Sacre de Pina Bausch (avec la mort de l'Élue) et où commence l'expérience de paraphrase jouée de Roger Bernat (avec la danse volontaire d'un corps fatalement inefficace qui est celui du spectateur). Parce que le crime de la Post-modernité participative est d'un autre signe : la constatation que la déflation de l'expérience (l'hyper-expérience, le monde comme interactivité absolue) a fini par éliminer toute discrimination entre réalité et illusion. Dans le contexte du spectacle participatif, l'irruption du spectateur produit un effet analogue. Appelé en corps et en action à « réaliser » la fiction, il finit invariablement par convertir en fiction la réalité. C'est le crime parfait auquel Baudrillard fait référence avec une indolence exquise. Et c'est, à sa manière, le crime qui valide, d'une manière moins symbolique que littérale, un rituel appelé culture. Un crime d'autant plus parfait lorsque, loin de supposer des implications violentes, il confère à la participation un profil ludique : autosuffisance du dispositif et évanescence définitive du référent sacré. Désormais, l'aspect intéressant du système participatif mis en scène par Roger Bernat est précisément celui de consommer l'évanescence du protocole « cultuel » en le laissant dans un comportement culturel ; celui de réaliser, en somme, grâce au pouvoir dialectique de l'interlocution, de l'instruction, de la paraphrase (qui est dans le fond le choix d'un hypotexte, un « précédent » de 75) une euphorique réduction du rite en dispositif. Le spectateur qui joue ne serait-il pas dans le fond un spectateur « jouant » avec le dispositif ? À quoi demandera-t-il son statut de présence ? Au spectacle incohérent et amusant de son insuffisance et celle des autres dans une chorégraphie jamais montrée mais seulement décrite (pour redevenir dans le fond une chose écrite) ? À l'expérience mnésique que représente de revoir en transparence, dans l'intervalle qui existe entre mots et images, la chorégraphie originale de Bausch ? À la narration/paraphrase/description/instruction qu'il reçoit par les écouteurs et qui est toujours partielle ? Il existe quelque chose d'extraordinairement subversif dans le fait de proposer au public de vivre un rituel alors que les instructions qui véhiculent l'évènement ne sont rien d'autre que la paraphrase d'une chorégraphie déjà existante, une « version » autorisée et passée du même rituel. Et c'est précisément pour le fait d'être en train d'exécuter le ballet du ballet (déjà ritualisé par les encens de la culture officielle), de ce qui a été un jour le ballet d'un rituel, que le public peut vivre en direct, dans le Sacre de Bernat, une désacralisation du Sacre qui est également la démythification de tout mythe spontanéiste inspiré dans la performance participative : « nous jouons à massacrer le massacre », ce qui veut dire, après tout, qu'il n'existe pas de grande différence entre le comportement performatif du spectateur instruit et actif et la passivité apparente du spectateur qui « reçoit simplement des instructions ». J'insiste sur le fait que, précisément à cause de cette écriture normative, le Sacre de Bernat se situe aux antipodes de tout risque totalitaire, et loin de tout soupçon de manipulation. Parce qu'il existe un abîme entre « instruction » et « suggestion ». Il existe en outre un abîme entre ce mode d'emploi et l'ordre auquel aspire le spectateur performatif classique, toujours motivé par une docilité envahissante, qui est la passion invincible de jouer. L'expérience devrait nous avoir enseigné que peu de choses sont aussi potentiellement totalitaires qu'être soi-même sous des ordres. La paraphrase paradoxale rituelle qui coule de la direction jusqu'aux écouteurs des participants a néanmoins la force d'une proposition participative : quelque chose comme un système de réfrigération qui oblige à incarner le rite non comme un acte cognitif (tous les rites le sont), mais comme un acte re-cognitif (sculpté dans de nombreux ordres distincts de reconnaissance et agnition : reconnaissance de son propre geste dans le geste des autres, reconnaissance du geste bauschien dans le présent de la reproduction – intertextualité expérimentée –). Ni suggestion ni ordre ni amnistie des instincts, mais plutôt une description modale qui peut être ignorée et, de fait, représente une occasion pour la désobéissance, la divergence, la turbulence du protocole assigné. Cette solitude, caractéristique dans le fond seulement de quelques religions intimistes et de toute éthique proprement dite, aussi ennemie des grands appareils communautaires, culturels et rituels, est ce qui annule toute spiritualité de la consommation culturelle, mais aussi tout aspect ludique qui constitue une fin en soi. Le spectateur ne joue pas simplement le dispositif, il ne joue pas non plus simplement avec le dispositif ; il fait quelque chose de plus extraordinairement raffiné que toutes les ingérences tactiles célébrées par le théâtre récent ; il peut, dans tous les sens, se fondre avec le dispositif, c'est-à-dire vivre l'expérience de la ressemblance, quand il décide de concrétiser les comportements proposés de manière vraisemblable, disparaître, passer inaperçu ; il peut feindre de ne jamais avoir

entendu l'ordre qu'il reçoit et que personne d'autre ne sait qu'il lui est précisément destiné ; ou exécuter l'ordre qu'il n'a reçu à aucun moment. Il peut réaliser la dissidence la plus efficace, qui consiste à occulter le fait d'avoir désobéi, de telle manière que même la désobéissance ne puisse être consommée. Vivre le miracle de la propre inefficacité rituelle. Et à chaque moment où il « écoute » les gestes que peu après il réalisera ou non, pressentir littéralement sa présence. Et la décider. Faire ce que l'Élue des versions officielles n'a jamais pu faire : choisir de se laisser danser par le texte, ou se limiter à le lire. Disparaître derrière un système de référence comme peut être le mot. Ou disparaître derrière un système de référence comme peut être la ressemblance. Se sauver, en tous les cas. S'éclipser, peut-être, dans l'éclipse de l'évènement. Se surveiller (l'éclipse même est un soleil, surveillé par la lune). Et, depuis son cône d'ombre, cœur des ténèbres, sauvage solitude impériale du mauvais interprète, conspirer finalement avec soi ou contre soi. Et, en conspirant, en se conspirant, danser sa propre survie.

Roberto Fratini
Dramaturge
Professeur de la théorie de la dance (*Univercité de Pisa* et *Institut del Teatre ià Barcelona*) et de methodologie critique (*Univercité de L'Aquila*-IT)

TRAVAUX EN RELATION

S'IL VOUS PLAÎT, CONTINUEZ (2011)

de Roger Bernat et Yan Duyvendak
EN TOURNÉE:**Genève,Utrecht, Valenciennes, Odenburg...**

Exceptionnellement, juge, procureur, avocat et huissier de la ville de Genève s'apprêtent à juger une affaire en dehors du Palais de Justice. Pour préserver l'anonymat des personnes mises en cause, et étant donné les similitudes avec le meurtre de Polonius par Hamlet dans la pièce éponyme de Shakespeare, leurs noms ont été remplacés par ceux de la pièce shakespearienne. L'accusé et les témoins sont des acteurs. A la fin du procès, 12 personnes du public seront désignées.
Ces personnes formeront le jury populaire et débattront à huis clos, après l'audience, avec le juge, de l'innocence ou de la culpabilité de l'accusé. La procédure juridique suivie est celle de l'ancien code de procédure pénale genevoise, antérieure aux modifications du 1er janvier 2011, consistant notamment en l'élimination du jury public.

DOMINI PÚBLIC (2008)

EN TOURNÉE: **Barcelona, Murcia, Madrid, Berlin, Olot, Zagreb, Bruxelles, Lleida, Mexique, León, Pachuca, Monterrey, Ponferrada, Terni, Gijón, Córdoba, Grenoble, Parma, Toulouse, Mons, Montpellier, Séoul, Annecy, Montréal, Lisbonne, Newcastle, Salford, Milton Keynes, Londres, Helsinki, Santarcangelo, Cambrils, Isle en Dodon, Aspet, Limoges, Marseille, Tokyo, Rennes, Dijon,Alès, Genève, Salvador de Bahia....**

Depuis la première au printemps 2008, ***Domini públic*** a atterri dans de nombreuses villes et continue la tournée qui le conduira en Amérique, en Asie et en Europe. "***Domini públic*** est (comme) un jeu de société où le spectateur est plus qu'une marionnette. Roger Bernat réunit un groupe de personnes –le public– sur une place. Qui sont-elles, d'où viennent-elles et quel rapport ont-elles entre elles ? Alors qu'elles écoutent une série de questions et d'instructions au moyen de casque audio sans fil, elles forment des petits groupes. Ces micro-communautés mettent en évidence des règles et des modèles sociaux qui sont habituellement occultés et que Bernat dévoile avec soin. Bien que ***Domini públic*** commence comme un sondage en 3D, le projet finit par se transformer en inquiétante fiction. Le créateur catalan fouille dans le spectateur, le dénude comme individu et en fait ainsi le centre du spectacle." **KunstenFestivalDesArts**

PURA COINCIDÈNCIA (2009)

EN TOURNÉE: **Girona, Sevilla, Santarcangelo...**

Pura Coincidència est une introduction. C'est ce que le publique n'a jamais imaginé de voir dans le théâtre et, à la fois, ce qu'il a toujours voulu y trouver. En à peine une heure, Roger Bernat construit une machine-spectacle où le spectateur est attrapé par ses propres expectatives. Le spectateur est conduit despuis la rue jusqu'à l'intérieur de la salle pour se retrouver face à lui-même. ***Pura Coincidència*** est aussi une mise en scène de ***Outrage au publique***, oeuvre écrite par ***Peter Handke***.

QUERIDO PÚBLICO *(LIVRE)*

Centro Párraga/
CENDEAC, Murcia,
(2007-09)

ISBN: 978-84-96898-40-0

Livre édité en janvier 2009, où 14 spécialistes, du neuroscientifique à l'anthropologue, prennent le milieu des arts comme champs d'analyse pour définir les caractéristiques du spectateur. Extrait de la quatrième de couverture : "On réclame la participation du public, on l'invite à faire partie de l'œuvre artistique, du jeu digital ou à s'exprimer en ligne dans d'innombrables forums. L'espace public devient un espace de représentation où nous, les personnages, avons presque tous notre place. L'esthétisation du jeu démocratique semble embrasser toute la surface de la planète par le biais de la lente conversion des citoyens en spectateurs et de la vie en spectacle. Ce mouvement est-il un pas de plus dans l'émancipation des citoyens vers la pleine participation aux affaires et aux décisions ou réduit-il au contraire toute action à un théâtre de célébration de la distraction infinie pendant que ce sont les autres qui décident ?".